

A Idade Dogmática da Estética e a influência mítica nas representações artísticas

Maurício Sérgio Bergamo¹

¹ Acadêmico da primeira fase do Curso de Pós-Graduação Stricto-Sensu em Geografia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Francisco Beltrão. Acadêmico do 7º semestre do Curso Licenciatura em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Erechim. Graduado em Licenciatura em Geografia pela Universidade Regional Integrada - Campus Erechim (2010). Pós - Graduado (Lato Sensu) em História da Ciência pela Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Erechim. (2012). Pós - Graduado (Lato Sensu) em Epistemologia e Metafísica pela Universidade Federal da Fronteira Sul - Campus Erechim. (2012), Brasil. E-mail: mauricio_bergamob@hotmail.com.

RESUMO: O artigo tem por objetivo apresentar o percurso histórico que a Estética percorre até se tornar uma disciplina autônoma e institucionalizada. A *Idade Dogmática, Crítica e Positiva* são as fases da evolução do conhecimento estético. Analisando de modo particular cada um destes períodos, podemos compreender o porquê a Estética, na Idade Antiga e Medieval, não era um campo de saber independente. No entanto, as Idades Antigas e Medievais, que dentro da divisão histórica da Estética estão pautadas na *Idade Dogmática*, não se privavam de produzir artes. Diante disso, analisam-se dois estilos artísticos, um da Idade Antiga - Arte Helenística - e outro da Idade Medieval - Arte Otoniana - ambos pertencentes à *Idade Dogmática*, possuem traços e influências comuns à tradição mitológica.

Palavras-chaves: Arte Helenística; Arte Otoniana; Tradição Mitológica; Estética

Dogmatic Age of Aesthetics and the mythical influence on artistic representations

ABSTRACT: The article aims to present the historical background that the Aesthetics took to become an autonomous and institutionalized discipline. The Dogmatic, Critic and Positive Age are the stages of evolution of aesthetic knowledge. Analyzing in particular each of these periods, we can understand why the Aesthetics in Ancient and Medieval Age, was not a field of independent knowledge. However, the Ancient and Medieval Ages, that within the historical division of Aesthetics are guided by the Dogmatic Age, did not deprive themselves of producing arts. Therefore, we analyze two artistic styles, one of the ancient world - Hellenistic art - and one of the Middle Ages - Ottonian art - in which both belong to the Dogmatic Age, have common traits and influences with the mythological tradition.

Key Words: Hellenistic Art; Ottonian art; Mythological tradition; Aesthetics

1 INTRODUÇÃO

A Estética ou a Ciência da Arte teve seu caráter acadêmico disciplinar, a partir do séc. XVIII, com as contribuições de Alexander Baumgarten. Ab-

bagnano (1997), nos mostra, qualificando as breves exposições de Rosenfield (2006), que Baumgarten em seu livro *Aesthetica* (1750) defende a tese de que o objeto de investigação da Arte, são as representações sensíveis,

que se tornam perfeitas, enquanto objeto do aparelho racional.

Anteriormente a institucionalização da Estética como disciplina de cunho filosófico e acadêmico, que aconteceu na *Idade Crítica*, Huisman (2013) nos mostra, que a primeira fase da História da Estética, ficou conhecida como *Idade Dogmática*, a qual, se estendeu de Sócrates (469 a.C - 399 a.C) até Baumgarten (1714 - 1762).

No princípio do desenvolvimento da História da Estética, em que a *Idade Dogmática* é a primeira fase, pelo fato de estar em seu estatuto epistemológico infantil e imaturo, Pareyson (1997) expõe, que a Estética da *Idade Dogmática* não explicitava distinções entre Poética e Retórica¹. Pois, como defende Abbagnano (1997), em consonância com Pareyson (1997), o Belo coincide com a noção de objeto estético sensorial, somente a partir do século XVIII. Anteriormente a este período, o Belo não era mencionado a partir dos objetos produzíveis, ou seja, ainda era concebido a partir da teoria platônica do Belo, em que só há beleza nas substâncias perfeitas eternas.

Diante disso, é importante expor, ainda que de modo muito breve, em conformidade com Huisman (2013),

¹"Arte de utilizar a linguagem em um discurso persuasivo, por meio do qual visa-se convencer uma audiência da verdade de algo. Técnica argumentativa, baseada não na lógica, nem no conhecimento, mas na habilidade em empregar a linguagem e impressionar favoravelmente os ouvintes. Considera-se que a retórica foi sistematizada e desenvolvida pelos sofistas que a utilizavam em seu método. Aristóteles, dedicou um tratado de retórica, sobretudo distinguindo-a do uso lógico da linguagem sistematizado na teoria do silogismo (JAPIASSÚ: MARCONDES, 2006, p.240)

que o Belo da *Idade Dogmática* da Estética Filosófica, estava indissociavelmente ligado à magia, religião e aos rituais que eram prestigiados por seus espectadores. É de grande mérito destacar em acordo com o autor, que Sócrates e Platão, foram importantes filósofos que contribuíram para elaborar as primeiras proposições do estatuto epistemológico da Estética, que dava seus primeiros passos².

Considerando em acordo com Huisman (2013, p. 13), que "Toda educação grega estava baseada no belo: mitos e relatos épicos, ritos e cerimônias envolvendo objetos (como estátuas) ou danças, cantos de louvor e música comemorando os valores coletivos", é de grande mérito destacar, em conformidade com Zschietzschmann (1970), que na Grécia dos séculos I, II e III a.C, a Arte Helenística estava enraizada profundamente na cultura grega. Não obstante a importância dos indícios apresentados até o momento, a segunda fase da História da Estética, muito importante para sua constituição epistemológica, é denominada por Huisman (2013), *Idade Crítica*. Tendo como os principais responsáveis em

² "Sócrates [...] reflete sobre a tradição popular tipicamente grega que associa espontaneamente o belo e o bem e reformula essa tradição com duas proposições análogas que explicitam esse elo com um vínculo natural entre beleza e bondade. [...] Platão parte desses costumes, que são ao mesmo tempo religiosos, políticos e lingüísticos e sintetizam as diversas facetas semânticas aos termo 'belo'. Progressivamente, seus diálogos submetem o belo a uma investigação filosófica que separa os diversos conceitos e, assim, permite pensar a ideia abstrata de 'belo', independentemente dos fenômenos particulares nos quais essa ideia se realize" (HUISMAN, 2012, p. 11-12)

estruturar epistemologicamente a Estética e cunhá-la como disciplina acadêmica, Baungarten e Kant, como defende Abbagnano (1997), provocaram inferências à doutrina do Belo Platônico.

O mérito de Baungarten (1973) para a Estética Filosófica, é pelo fato, dele ser o primeiro a organizar e a oferecer consistência epistemológica aos antigos saberes gregos concernentes ao belo. Baungarten (1973), mostra, que a novidade da Estética na *Idade Crítica*, está na forma científica da exposição e não propriamente em seus conteúdos. Considerando, assim como a doutrina do Belo Platônico, que os conteúdos da Estética Filosófica são as normas da representação artística do bom gosto, Baungarten (1973), defende, diferentemente da estética platônica, que a cientificidade da disciplina, deve ser proporcionada pela fundamentação de uma metafísica da arte e do gosto, apresentada em uma estrutura Lógica, a qual, necessariamente, deve ser induzida pelo aparelho sensorial do indivíduo, a partir dos estatutos ontológicos da natureza, julgados como belos³.

Sua *Crítica do juízo* é uma espécie de "Summa", que trilha um novo cami-

nho entre as concepções - pragmáticas e éticas, de um lado, empíricas, cognitivas e intelectuais, de outro - que acomodam a experiência estética e a artística numa posição de dependência e subordinação às faculdades racionais e intelectuais 'superiores'. Em vez de opor a sensibilidade e a razão numa hierarquia, Kant [...], desde a *Crítica da razão pura*, [...], investiga a beleza partindo da proposição, aparentemente singela e corriqueira, de quem exclama 'isto é belo'. (HUISMAN, 2013, p. 54)

Em conformidade com a exposição, temos que considerar, que Kant, na *Crítica da Razão Pura*, conforme expõe o autor, não opõe sensibilidade e razão. Kant defende, que o juízo estético dos corpos da natureza - juízo do gosto⁴ - corresponde à estrutura cognitiva do sujeito, à Síntese da Apreensão, da Estética Transcendental⁵.

Assim, a *Idade Crítica* da Estética, que se estendeu de Baungarten à Kant, é considerada por Pereyson (1997, p. 11), como o momento em que a Estética "passa a ser entendida como filosofia do belo, uma 'teoria geral da arte'

³ "§18 [...] a beleza universal do conhecimento sensitivo será: 1) o consenso dos pensamentos entre si em direção à unidade: consenso este que se manifesta como a BELEZA DAS COISAS E DOS PENSAMENTOS, que deve ser distinguida, por um lado, da beleza do conhecimento, da qual é a primeira e principal parte, e, por outro, da beleza dos objetos e da matéria, com que é errônea e frequentemente confundida, devido ao significado genérico da palavra 'coisa'. As coisas feias, enquanto tais, podem ser concebidas de modo belo; e as mais belas, de modo feio. (BAUNGARTEN, 1973, p. 74)

⁴ "No juízo de gosto, manifesta-se um sentimento de juízo, isto é, uma coincidência imediata de juízo e sentimento, que torna impossível subordinar o sentimento à operação racional. Na experiência estética, o próprio juízo (razão) está acomodado numa matriz de sentimentos prazerosos e é nesta matriz que surgem um espaço-tempo [Síntese da Apreensão], uma dimensão que fornece ao sujeito uma *liberdade* que não existe nas outras formas de juízo" (HUISMAN, 2013, 30)

⁵ Para uma análise mais detalhada à *Síntese da Apreensão* kantiana, Cf: BERGAMO, Maurício Sérgio, *Reflexões sobre o desenvolvimento epistemológico do pensamento Geográfico: Bachelard, Kant e os autores clássicos da Geografia*, Boletim Gaúcho de Geografia, nº1, V. 41, 2014.

que pretende estudar a arte nos seus aspectos técnicos, psicológicos, éticos, sociais e assim por diante”.

Por fim, a *Idade Positiva*, terceira e última fase, como nos mostra Huisman (2012), decorre de Kant à contemporaneidade. É preciso destacar, que hoje, na contemporaneidade, a Estética Filosófica está longe de estar em declínio. Ao contrário, ela encontra-se em pleno desenvolvimento, para aprimorar cada vez mais suas técnicas, métodos e teorias.

Antes de realizar breves especulações acerca da influência da tradição grego-mitológica em dois estilos artísticos bastante importantes, é alusivo destacar: Embora a Arte Otoniana seja do séc. X, estando distante mais de dez séculos do auge da Arte Helenística, ela pertence, assim como a arte dos gregos antigos, ao período epistemológico imaturo, *Idade Dogmática* da Estética Filosófica, pois, como defende Huisman (2012), a *Idade Crítica* da Estética filosófica, segundo período histórico da disciplina, inicia-se somente no séc. XVIII, com Alexander Baungarten e Immanuel Kant.

Diante das observações realizadas até o momento e, para delimitarmos nosso horizonte de trabalho, queremos mostrar nas próximas sessões deste artigo, que mesmo a Estética Filosófica não possuindo um estatuto epistemológico maduro durante a *Idade Dogmática*, ela influenciou através da tradição mitológica grega, dois estilos artísticos bastante importantes, a saber: a Arte Helenística do séc. III a.C e a Arte Otoniana do séc. X.

Mesmo sabedores da importância dos processos epistemológicos da *Idade Crítica*, na Estética Filosófica e, para delimitarmos precisamente nosso horizonte de investigação, selecionamos trechos de alguns dos principais mitos gregos que revelam traços bastante semelhantes à esses dois estilos artísticos: a Arte Helenística e a Arte Otoniana.

2 ARTE HELENÍSTICA E OS MITOS

Compreendida entre os séc. III, II e I a.C, o Helenismo é uma expressão criada pelos historiadores “para designar o processo de helenização dos territórios situados a leste da Grécia [...] e pela força sempre crescente de Roma” (ZSCHIE TZSCHMANN, 1970, p. 51)

Nessa época⁶, a arte estampada em madeira, marfim, ouro e prata exuberavam por todo mundo grego. “Alexandria tornou-se famosa por seus ourives, cujos traços artísticos, trabalhos em ouro e prata [...] pedras preciosas ou conchas esculpidas em relevos colo-

⁶Qualificando as exposições de Zschietzschann, Japiassú & Marcondes (2006, p. 129) fazem a seguinte asserção: “Em um sentido amplo, helenismo refere-se à influência que a cultura grega (helênica, de Hellas, ou Grécia) passou a ter no Oriente Próximo (Mediterrâneo oriental: Síria, Egito, Palestina, chegando até a Pérsia e Mesopotâmia) após a morte de Alexandre (323 a.C), em consequência de suas conquistas. Como um dos períodos em que se divide tradicionalmente a história da filosofia, o helenismo vai da morte de Aristóteles (322 a.C) ao fechamento das escolas pagãs de filosofia no Império do Oriente pelo imperador Justiniano (525 d.C). O período do helenismo é marcado na filosofia pelo desenvolvimento das escolas vinculadas a uma determinada tradição, destacando-se a academia de Platão, a escola aristotélica, a escola estoica, o ceticismo e o pitagorismo. [...] O principal centro de cultura do helenismo foi Alexandria no Egito”

ridos, verde ou azul [...] mostrava o apogeu da arte" (DURANT, 1957, p.344)

Não obstante, a Arte Helenística, herança dos etruscos⁷, foi representada pelas pinturas em vasos, cerâmicas e tecidos, com figuras em tons avermelhados, que estampavam os gêneros de vida. A produção artística dos helenísticos levava em consideração os truques da perspectiva aérea, da luz e do agrupamento. As paisagens serviam apenas como pano de fundo da decoração, enquanto Deus e os homens destacavam-se no primeiro plano⁸.

Em tons avermelhados, a pintura helenística em cerâmicas e tecidos, realçava por tonalidades claras, a face e as vestimentas dos deuses e dos homens. Entretanto, o vermelho escuro ou o preto negro, estampavam cenários de fundo, que destacavam o vermelho escuro, cor dos deuses e do fogo e do sangue das batalhas mitológica narradas pelos bardos.

Qualificando as exposições de Zschietzschmann (1970) e Durant (1957), a apresentação do *Mito de Minerva* por Bulfinch (1998), nos oferece, através

da interpretação da tradição mitológica, traços bastante semelhantes às características da pintura helenística em tecidos, que salienta em primeiro plano, homens e Deuses, cito:

Minerva bordou em seu tecido a cena de sua disputa com Netuno. Estão representados doze dos poderes celestes. Júpiter, com augusta gravidade, acha-se sentado no meio. Netuno, senhor do mar, segura o tridente, e parece ter acabado de golpear a Terra, da qual saltou um cavalo. A própria Minerva apresenta-se com o elmo na cabeça, o peito protegido por Égide. Assim era o círculo central; nos quatro cantos, estava, representados incidentes mostrando o descontentamento dos deuses com os mortais presunçosos que se atreviam a concorrer com eles. (BULFINCH, 1998, p. 134).

Em conformidade com a exposição, Zschietzschmann (1970) defende, que os pintores helenísticos voltaram-se também a produzir belos quadros compostos por desenhos feios, como a representação de prostitutas, animais mortos e homens aleijados. "A este gênero de pintura acrescentaram trabalhos de natureza morta – bolos, ovos, frutas, vegetais, peixes e caça" (DURANT, 1957, p. 349).

Não obstante, podemos levar em consideração os aspectos de natureza morta, da cena apresentada por Bulfinch (1998), no *Regresso de Ulisses*, em que a frota de Odysseus, retornando de Tróia para o Reino da Ítaca, após passar pelo País dos Comedores de

⁷“Só mais tarde, pelos fins do séc. V a.C, é que os Etruscos conseguem criar novas fórmulas impregnadas de espírito clássico. É a prova de que este povo estava aberto às formas clássicas e que tinha em si mesmo alguns dos germes que na Grécia levaram ao classicismo” (ZSCHIETZSCHMANN, 1970, p. 42)

⁸ “Embora se servissem [helenísticos] da paisagem apenas como fundo e decoração, e as pintassem de um modo sem vida e convencional, pelo menos compreendiam a existência da natureza e misturavam-se a arte [...]. Achavam-se, entretanto, tão interessados nos homens e nas obras dos homens, que pouco tempo lhes restava para se dedicarem as árvores e às flores.” (DURANT, 1957, p. 349)

Lótus⁹, chega ao País dos Ciclopes¹⁰. A perspectiva da natureza morta, é retratada através de Polifermo, gigante o qual, manteve aprisionado Ulisses e seus companheiros dentro de sua caverna. A cena é narrada por Bulfich (1998, p. 282), da seguinte maneira:

Desembarcou [Ulisses] com os companheiros, levando uma jarra de vinho para oferecer de presente e, encontrando uma grande caverna, lá entrou. A caverna estava vazia e Ulisses e seus companheiros examinaram-na, verificando que estava repleta de produtos pastoris: grande quantidade de leite, jarros e terrinas de leites gigantes, tudo em muita ordem. Logo depois chegou o dono da caverna, Polifermo, carregando uma imenso feixe de lenha que atirou diante da entrada da gruta. Em seguida, tocou para dentro da caverna as ovelhas e cabras que seriam ordenhadas e fechou a entrada da gruta com uma pedra que nem vinte bois não conseguiriam arrastar. Sentou-se, depois, e ordenhou as ovelhas, preparando uma parte do leite para ser transformada em quei-

jo e deixando a outra parte em estado natural para ser utilizada como bebida.

No entanto, as esculturas dos homens eram representadas apenas “pela parte superior do corpo coberta por um manto. O busto [ficava nu]. Elemento novo é a obesidade [...]. A fisionomia das mulheres era menos acentuada do que a dos homens” (ZSCHLITZSCHMANN, 1970, p. 57).

Diante das principais características da pintura helenística dos séc. III a.C, Durant (1957) mostra que a técnica desta arte era dividida por linhas dentro de pequenos quadrados e diminutos cubos de mármore, tão coloridos, que quando as pequenas peças eram colocadas juntas representavam a pintura de modo surpreendentemente duradouro.

Outro elemento artístico importante da Arte Helenística, que não pode ser deixado de lado é a escultura¹¹. Lapidadas na maior parte das vezes em pedras ou bronze, as principais técnicas utilizadas pelos artistas levavam em consideração, a perspectiva da profundidade, do movimento e da ilusão do espaço.

⁹ “[...] a frota foi castigada por uma tempestade, que a manteve nove dias no mar, até que foi alcançado o País dos Comedores de Lótus. [...] Estes acolheram os marinheiros hospitaleiramente e ofereceram-lhes seu próprio alimento, o Lótus. O efeito desse alimento era tal que aquele que ingerisse se esqueceria inteiramente de sua própria terra e desejava permanecer para sempre naquele país. Somente pela força, Ulisses conseguiu levar os marinheiros e teve, mesmo, de marrá-los nos navios” (BULFINCH, 1998, p. 281)

¹⁰ “Ciclope ‘quer dizer ‘olho redondo’ e aqueles gigantes eram assim chamados porque tinham um só olho, colocado no meio da testa. Moravam em cavernas e alimentavam-se como o que a ilha produzia e com os produtos de seus rebanhos, pois eram pastores” (BULFICH, 1998, p. 282)

¹¹ Passagem de grande apreço, que revela a importância das esculturas para os helenísticos, é a seguinte: “Jamais a estatuária foi mais abundante do que na idade helenística. Templos e palácios, residências e ruas, jardins e parques regurgitavam de esculturas; todas as fases da vida humana e muitos aspectos do mundo vegetal e animal serviram de inspiração aos artistas; os bustos pessoas imortalizavam por um momento os heróis mortos e celebridades vivas; por fim até mesmo abstrações, como a Fortuna, a Paz, a Calúnia, o Templo, concretizavam-se em pedras” (DURANT, 1957, p. 351)

Existia lá [em Rodes] uma centena de estátuas colossais [...]. A maior delas, um colosso de bronze representando Hélio, o deus-sol [...]. Erguia-se perto do porto, a uma altura de 3,15 metros. Suas dimensões nos induzem a pensar que o gosto dos habitantes de Rodes se inclinada para a ostentação e a grandezas das proporções; mas talvez tencionassem usar o monumento como farol ou símbolo. (DURANT, 1957, p. 351)

Não obstante, também era habitual, que os helenísticos representassem nas esculturas, homens comuns. Trabalhadores do comércio, crianças e camponeses eram feições fortes esculpidas nas estátuas. Os príncipes, reis, homens do Estado, ou então, oradores, filósofos e poetas, eram esculpidos com a intenção de terem existência eterna¹².

Por tal motivo, comum dessas representações, eram estarem presentes em sarcófagos e tampas de urna, as quais, eram esculpidas em relevo simples, porém preenchidas com modestos enfeites. "As paredes laterais dos sarcófagos são quase sempre guarne-

cidas de relevos que representam o fato da morte, tal como parecia nas crenças." (ZSCHIEZSCHMANN, 1970, p. 55).

Juntamente à escultura dos reis, príncipes, oradores, filósofos e poetas, que eram postadas sobre tampas de urnas e, em sarcófagos, misturavam-se representações de aspecto calmo, que exprimiam combates históricos ou lendários, cujo principal efeito artístico era o movimento.

As características da Arte Helênica estampadas em sarcófagos e urnas funerárias, conforme defende Zschietzschmann (1970), também são destacadas por Bulfinch (1998), na perspectiva filosófica da tradição mitológica, ao narrar a *Iliada*. Posteriormente ao descrever o combate entre Aquiles e Heitor, Bulfinch (1998), finaliza-a, destacando do seguinte modo, o ritual fúnebre do filho do Rei Príamo, Heitor. Cito:

No dia seguinte, foram feitos os preparativos para os solenes funerais. Durante nove dias, o povo ajuntou lenha e ergueu a fogueira, e no décimo dia ali foi colocado o corpo e ateado fogo, enquanto Tróia inteira rodeava de pira funerária. Quando o corpo se consumiu inteiramente, as cinzas foram regadas de vinho, os ossos recolhidos e colocados numa urna de ouro aberta a terra, que foi enterrada no chão, tendo por cima uma pilha de pedras (BULFINCH, 1998, p. 270)

Consoantemente a exposição, Zschietzschmann (1970, p. 62) nos exhibe, que " [...] no decurso da evolução da

¹²A escultura enquanto substantivo, é a principal temática, de um dos principais mitos da tradição grego-mitológica. No *Mito de Pigmalião*, Bulfinch (1998, p. 78) nos mostra que: "Pigmalião via tantos defeitos nas mulheres que acabou por abominá-las e resolveu ficar solteiro. Era escultor e executou, com maravilhosa arte, uma estátua de marfim, tão bela que nenhuma mulher de verdade com ela podia comparar-se. Era, na verdade, de uma perfeita semelhança com uma jovem que estivesse viva e somente o recato impedisse de mover-se. A arte, por sua própria perfeição, ocultava-se, e a obra parecia produzida pela própria natureza. Pigmalião admirou sua obra e acabou apaixonando-se pela criação artificial"

arte helenística tem-se o costume de representar na urna cinerária a cópia da casa como domicílio" (ZSCHIEZSCHMANN, 1970, p. 62). Conservando a memória da casa do indivíduo morto, o sarcófago, na maior parte das vezes era esculpido em pedra.

Como sinal indicativo, de que a urna era domicílio de um homem, nela estava estampado um pênis. Ao passo, que a urna das mulheres consistia "numa casa simplificada: um edifício quadrangular oblongo com frontão, munido de uma porta e de uma janela, coberto por um telhado de empena" (ZSCHIEZSCHMANN, 1970, p. 62). Não obstante, com a intenção de devolver a terra os defuntos, o fundo das urnas e dos sarcófagos, estava ligado diretamente a ela, terra, assim como nos apresentou Bulfinch (1998), no final da *Iliada*.

Sobre os templos helenísticos, Zschietzschmann (1970, p. 71) expõe o seguinte:

O templo é construído segundo o princípio do edifício próstilo, isto é, ornamentado de colunas apenas à frente. Acolhe com a sua fachada quem a ele se dirige. Volta-se para o homem e para o Mundo e daí resulta um dualismo: o do mundo dos vivos e o do Além, o homem em face da divindade. Reunidos, dependentes um do outro, constituem o Cosmos. O templo grego, é o Cosmos em si, bastando-se a si mesmo.

Com efeito, os templos gregos eram construídos em forma quadrangular. Nas fachadas dos templos ornamen-

tam-se colunas toscanas, as quais se apóiam numa base de singular perfil com saliências redondas, sendo bastante espaçadas e muito amplas.

Diante disso, podemos perceber em conformidade com Bulfinch (1998), que as características artísticas da Arte Helenística, estão representadas também, no *Mito de Baucis e Filêmon*, em que Zeus e Hermes assumindo formas humanas, são acolhidos de bom grado pelos humildes velinhos na hora tarde da noite, os quais, perceberam as divindades, pelo fato do vinho ser renovado no jarro a medida que era servido no farto jantar preparado por Bauacis e Filêmon.

Como recompensa pelo belo trato com as divindades, primeiramente disfarçadas, porém posteriormente tendo suas identidades reveladas, o idoso casal, vêsua casa sendo transformada em um templo. As características dos templos helênicos apresentadas por Zschietzschmann (1970), coincidem com a exposição de e Bulfinch (1998, 64) no *Mito de Baucis e Filemon*, da seguinte forma: "Colunas tomaram o lugar dos rudes postes, o colmo tornou-se amarelo e transformou-se num teto dourado, o chão cobriu-se de mármore, as portas enriqueceram-se com baixos relevos e ornamentos de ouro"

Apresentada algumas das características da Arte Helenística, passa-se a exposição da Arte Otoniana, para posteriormente investigar semelhanças e divergências entre estas e, procurar na tradição mitológica traços e composições artísticas culturais, que influenciaram tanto à Arte Helenística do séc. III

a.C, como na Arte Otoniana do séc. X d.C.

3 ARTE OTONIANA E OS MITOS

Ela, a Arte Otoniana, é um novo começo que levou em consideração as influências bizantinas e as determinações das formas antigas em que predominavam “a escultura do marfim e a arte de ourivesaria das grandes portas de igrejas, em metal fundido, com relevos antropomorfos” (SAUERLANDER, 1970, p. 27).

A Arte Otoniana, teve sua gênese com os imperadores alemães, que no séc. X passaram a dominar as antigas terras do Império Carolíngio, vigoradas por Carlos Magno¹³. No entanto, a Arte Otoniana não nasce da evolução da Arte Carolíngia¹⁴.

Qualificando nossas exposições e atribuindo a nossos escritos caráter filosóficos, através da interpretação da tradição mitológica, Bulfinch (1998), descreve no *Mito de Cupido e Psique*, as características do Palácio de Vênus,

as quais, estão em conformidade com as afirmações de Sauerlander (1970), que se referem a ourivesaria da igreja otomaniana, cito:

Tomada de espanto e admiração, a moça aproximou-se do palácio e aventurou-se a entrar. Cada objeto que viu a encheu de assombro. Colunas de ouro sustentavam o teto abobadado e as paredes eram ornadas de baixos-relevos e pinturas de animais selvagens e cenas rurais, representados de modo a deleitar os olhos do espectador. (BULFINCH, 1998, p. 102)

Não obstante as singularidades entre a Arte Otoniana de ourivesaria do séc. X e a tradição mitológica das exposições a cima, o *Mito de Faetonte*, apresentado por Bulfinch (1998), também coincide com o panorama exposto por Sauerlander (1970), vejamos:

O palácio do Sol erguia-se muito alto, sobre colunas, reluzentes de ouro de pedras preciosas, com tetos de marfim polido e as portas de prata. A perfeição da obra sobrepujava o material. Nas paredes, Vulcano havia representado a terra, o mar e o céu, com seus habitantes. No mar, estavam as ninfas, algumas divertindo-se nas ondas, algumas correndo montadas em peixes, enquanto outras, sentadas nos rochedos, secavam os cabelos esverdeados pelo mar. Seus rostos não eram inteiramente semelhantes entre si, nem inteiramente diferentes, mas tal como devem ser os rostos das irmãs. A terra mostrava as cidades, florestas, rios e as divindades rústicas. Dominando tudo,

¹³“A história da arte européia moderna começa na segunda metade do século VIII com o reinado de Carlos Magno. O nome deste imperador é o primeiro digno de ser mencionado na história da arte alemã – talvez melhor, da arte de todo Ocidente – como, considerada a amplitude das influências que dele emanavam, o maior de todos; neste aspecto, nenhum artista o igualou” (SAUERLANDER, 1970, p. 09)

¹⁴“As obras principais desta época [Carolíngia] tem como característica uma fria cultura formalista, tendente ao cerimonioso e magnífico, em total paralelismo com a formação classicista cultivada na Corte. A arte carolíngia não surge, portanto, como produto natural; pelo contrário, envolve-a, sobretudo na primeira fase ligada a Carlos Magno, marcada aparência da cultura em estufa” (SAUERLANDER, 1970, p. 09 - 10)

estava esculpida a imagem do glorioso céu, e, nas portas de prata, os signos do zodíaco, seis de cada lado. (BULFINCH, 1998, p. 51-52)

Todavia, vestígios da influência da tradição mitológica na ourivesaria e arquitetura otoniana, também são encontrados no *Regresso de Ulisses*, registrado de Bulfinch (1998). Este nos relata, que ao chegar no palácio do Rei Alcinous,

Ulisses contemplou a cena. [...]. Muros de bronze estendiam-se da entrada até o edifício interior, cujos portais eram de ouro, as portas de prata, dintéis de prata ornamentados de ouro. Em ambos os lados ficavam figuras de mastins em ouro e prata, como se estivesse guardando a entrada da casa. Ao longo das paredes, estavam colocados bancos cobertos em toda a sua extensão de panos do mais fino labor, trabalho das donzelas feácias. Nesses bancos sentavam-se os príncipes, enquanto estátuas de ouro de graciosos jovens traziam nas mãos tochas acesas que iluminavam a cena. (BULFINCH, 1998, p. 298)

Por outro lado, tendo como principais manifestações da Arte Otoniana, as representações estampadas em mosteiros e nas congregações sustentadas pela Casa Imperial, as quais, estavam espalhadas por todo domínio germânico, ela – Arte Otoniana – teve caráter exclusivamente cortesã, ou seja, privilegiava apenas membros da corte, fato este, que a tornava bem distinta de uma arte popular.

Não obstante, particularidade das representações figurativas das portas das catedrais otonianas são as imagens bíblicas do Velho Testamento, além de paisagens, árvores plantas e nuvens, com efeitos de movimento e destacados com rico colorido. “Nestas portas percebe-se com nitidez como procede o estilo dos Otões, a braços com a necessidade de produzir em grande dimensão uma ilusão do espaço” (SAUERLANDER, 1970, p. 43).

Contrariamente a porta da Catedral de São Miguel, montada em várias partes, mas, fundida em uma única peça, a porta de bronze da Catedral de Augsburg, localizada ao Sul da Alemanha, não foi fundida em uma só peça. Ela foi construída e movimentada em uma armação de madeira e enquadrada por barras alinhadas, que fixaram as várias peças que a compõe. “A decoração plástica da porta de Augsburg compõe-se unicamente de figuras isoladas, esculpidas num relevo cadenciado de perfil límpido e elegante”. (SAUERLANDER, 1970, p. 46).

Todavia, a Arte Otoniana representada nas igrejas, destaca-se pelas grandes portas ordenadas com figuras. Entre as principais, na perspectiva de Sauerlander (1970) estão as Catedrais de Santo Ambrósio em Milão e a de Santa Sabina em Roma¹⁵.

¹⁵“Estas portas, não montadas em várias partes, mas fundidas numa só peça em moldes abertos representam, pelo menos no aspecto puramente técnico, uma proeza não habitual naquela época. A articulação das portas – cada batente está dividido por estreitas molduras em oito campos retangulares e transversais – difere dos antigos modelos [Carolíngios] que permitem reconhecer uma armação simples” (SAUERLANDER, 1970, p. 43)

Não obstante alguns dos principais elementos da Arte Arquitetônica das Igrejas Otonianas e a influência da tradição mitológica em sua constituição, a ourivesaria de pequeno porte otoniana, i.e, os artefatos fabricados em ouro, prata e platina, estavam presentes também nas encadernações compostas por molduras em superfície de ouro¹⁶, relicários e báculos destinados a importantes autoridades cristãs e, em pedras preciosas trabalhadas misteriosamente junto a uma arte que misturava técnicas de aplicação de esmaltes dourados em vidros¹⁷.

Da época dos Otões procedem como testemunhos valiosíssimos de uma encomenda imperial à ourivesaria, as peças mais importantes das jóias do império que se guardam na Câmara do Tesouro em Viena. A mais antiga e venerável destas insígnias é a coroa imperial, forjada provavelmente no século X numa oficina do Oeste da Alemanha, não determinado, todavia com precisão. A ornamentação de esmaltes, pedras e pé-

rolas não é inferior em riqueza e esplendor à dos objetos litúrgicos e dos relicários. (SAUERLANDER, 1970, p. 37 - 38)

Em conformidade com a exposição, a coroa produzida pela ourivesaria otoniana à membros do Império Germânico, possuía forma octogonal, em que as figuras estavam figuradas em cada um dos lados, além dos reis do Velho Testamento – Salomão simbolizando a sabedoria, David a justiça e, Isaias e Ezequiel representado vida longa e a garantia de um governo feliz – provérbios escritos de modo análogo em esmalte dourado e, Cristo triunfante no centro da coroa.

Além disso, não é possível esquecer-se dos “marfins otonianos [que] quase sempre muito diferentes [dos carolíngios], trabalhados essencialmente num modelo mais plano” (SAUERLANDER, 1970, p. 39). As características predominantes dos marfins otonianos eram os desenhos abstratos¹⁸, em que predominavam linhas retas e contornos desafogados. Conforme nos mostra o autor, os desenhos abstratos dos marfins otonianos eram destacados, em grande perspectiva, no pano de fundo da representação artística. Moldando o pano de fundo, por sua vez, os desenhos abstratos dos marfins otonianos,

¹⁶ A influência dos traços artísticos da tradição mitológica na ourivesaria otoniana, também é destacada por Bufinch (1998, p. 203), no *Mito de Baco e Ariadne*, do seguinte modo: “Como presente de casamento, deu-lhe uma coroa de ouro, cravejada de pedras preciosas que atirou ao céu quando Ariadne morreu”

¹⁷ “É o que se entender claramente na Arca de Egbert, altar portátil que encerra como relíquia uma sandália do Apóstolo Santo André. Na tampa da arca há um sapato de ouro com as correias formadas por pedras preciosas. De modo idêntico, o relicário dos cravos e o estojo para o báculo de São Pedro acomodam-se exactamente, na forma as relíquias que as contêm [...]. A crosta do grande báculo de São Pedro, inteiramente dourada a folha [...] apresenta uma rica guarnição de esmaltes, placas filigranadas, pérolas e pedras preciosas” (SAUERLANDER, 1970, p. 30 - 31)

¹⁸ Sobre tais desenhos, Sauerlander (1970, p. 42) mostra que: “Há nestas obras um realismo não habitual na forma de tratar os pormenores das figuras; cabeças de nariz achatado, maçãs do rosto salientes, face sulcada de rugas ou mãos extraordinariamente grandes, trabalhadas com esmero e animais em movimento” Além de desenhos abstratos, os Otões estampavam também a Crucificação e a rígida ‘axialidade’ que determinava o comportamento dos corpos humanos.

eram constituídos de pequenas placas, quase sempre quadradas, que eram cunhadas aos milhões, oferecendo destaque, aos desenhos abstratos, da representação artística em marfins, da Arte Otoniana.

Por esse motivo, o trabalho artístico dos Otões realizados em marfim, conforme defende Sauerlander (1970), se apresentava superior aos dos Carolíngios, em suas técnicas.

Ao contrário, segundo o autor, o traço interno das figuras Carolíngias limitava-se em uma incisão imprecisa de linhas retas plasticamente pobres e mostrava o escasso conhecimento da autonomia. Percebe-se isto, na imperícia manifestação com que se reproduzia a figura humana e, por esse motivo, a Arte Otão em marfim é superior nas técnicas, quando comparada a arte em marfim Carolíngia.

Diante dessas questões, percebe-se que a Arte Otoniana estava profundamente influenciada pelo cristianismo. A ourivesaria, os trabalhos em marfim e a decoração artística estampada nas igrejas, representavam, ligavam e aludiam imagens bíblicas que se destacavam nas técnicas, que levavam em consideração a dedicação dos artistas plásticos, empenhados em utilizar a arte para representar a intensidade do conteúdo sentimental presente no século X e a herança da tradição mitológica discursada, escrita e retratada pelos poetas e bardos contadores de histórias.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da apresentação das principais características da Arte Helenística do séc. II a.C e da Arte Otoniana do séc. X d.C, que revelaram alguns aspectos referentes a pintura, a escultura, aos marfins e a arquitetura, é importante deixar esclarecido algumas notáveis semelhanças e divergências entre estes dois padrões artísticos.

A primeira divergência entre estes, corresponde ao seu caráter produtivo. Como foi apresentado no decorrer deste trabalho, à Arte Helenística pertenciam elementos populares do cotidiano dos gregos. Trabalhadores do comércio, velhos e crianças eram habitualmente manifestados nas produções artísticas helenísticas do séc. III a.C. Ao passo, que nas características da Arte Otoniana predominava um caráter cortesã. Ou seja, somente os homens da corte eram privilegiados pelo estilo artístico, aspecto este, que diferencia a Arte Otoniana do estilo artístico helenístico, cuja arte era inspirada predominantemente em fatos populares.

Outra característica divergente destes dois estilos artísticos corresponde ao fator homem. Conforme nos mostrou Zschietzschmann (1970), os helenísticos atribuíram grata importância aos humanos e deuses, estampando em primeiro plano das representações artísticas os gêneros de vida e expressões que lembravam combates históricos e lendários, em tons avermelhados e bastante abrangentes, que foram apresentados nesse artigo, a partir da interpretação da tradição mitológica

por Bulfinch (1998), tanto nos *Mitos de Minerva, de Baucis e Filêmon, de Pagmilião*, como na *Ilíada* e na *Odisséia*.

Por outro lado, em conformidade com Sauerlander (1970), tanto as representações artísticas otônianas, que postavam no primeiro plano as paisagens, árvores, plantas e nuvens com ricos coloridos, como a ourivesaria otão, que vislumbrava-se pela robusta arquitetura composta de metais preciosas e, pela versátil sutileza das jóias menores, como podemos perceber neste artigo, ainda que de modo muito breve e limitado, possuem meras semelhanças com as características artísticas apresentadas por Bulfinch (1998) dos *Mitos de Cupido e Psique, de Faeotonte, de Baco e Ariadne* e, na *Odisséia*.

Não obstante, para os helenísticos, o lugar dos cultos eram os templos. Contrariamente aos gregos, os Otões realizavam as mesmas práticas nas igrejas. Por tal motivo, tanto os templos helenísticos como as igrejas otônianas recebiam importantes destaques artísticos.

As colunas toscanas que realçavam a fachada e a forma quadrangular que salientava os pórticos e as paredes compõem as principais características artísticas dos templos, lugar este, dos cultos helenísticos. Ao contrário, as igrejas, lugar dos cultos Otões, destacam-se com as grandes portas produzidas em metais preciosos, em que as representações levam em consideração, além do aspecto humano e cristão, paisagens, plantas e nuvens desenhadas em relevo cadenciado com a-

bundantes coloridos, aspectos estes, que coincidem com as características artísticas apresentadas por Bulfinch (1998), particularmente, no *Mito de Cupido e Psique* e, de *Faeotonte*.

Por sua vez, as características da Arte Helenística, em especial, os desenhos estampados de homens e deuses no primeiro plano e, os elementos da Arte Otôniana como os artefatos da ourivesaria produzidos em ouro e prata, o polimento de marfins com esmeraldas e pedras preciosas e, as portas das igrejas produzidas em bronze e platina, as quais davam saliência a elementos da natureza, lembram fortemente traços da tradição mitológica.

Diante da exposição, podemos considerar, que a tradição mitológica grega, foi responsável por influenciar dois estilos artísticos pertencente à *Idade Dogmática* da Estética, o Helenismo, da Idade Antiga, séc. II a.C e, a Arte Otão da Idade Medial, séc. X a.C.

Não obstante isso, temos que salientar, que à *Idade Dogmática* da Estética, também pertenceram outros estilos artísticos, como a Arte Romana, Romântica, Gótica, entre outras, que não são menos importantes das mencionadas nesse artigo, mas que serão estudadas em trabalhos futuros, em que se verificará novamente a influência da tradição mitológica nas artes da *Idade Dogmática* da Estética.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- BAUMGARTEN, A, G. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Trad. Mirian Sutter Medeiros Petrópolis: Vozes, 1993
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: História de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- DURANT, W. *Nossa herança clássica, a vida na Grécia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957. (Coleção História da Civilização, 2).
- HUISMAN, D. *A Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012
- JAPIASSÚ, H; MARCONDES, D. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- PEREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- ROSENFELD, K, H. *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- SAUERLANDER, W. *Escultura Medieval*. Lisboa: Verbo, 1970 (Coleção ArsMundi, 8)
- ZSCHITZSCHMANN, W. *Etruscos e Roma*. Lisboa: Verbo, 1970. (Coleção ArsMundi, 13)

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Artigo recebido em 08 de março de 2015.
Aceito em 22 de maio de 2015.